

Giugames

01 > 177

«È bella la guerra! Evviva la guerra!»: Preziosilla reclutatrice nella Forza del destino

Paola Camponovo
Università degli Studi di Milano
paola.camponovo@unimi.it

The «parte guerresca» («war component») in Verdi's La forza del destino is described by the same author as «tutt'affatto episodica» («quite episodic»), although it is a constant presence in his production; nonetheless it gets its own important space during the opera. In particular one among the characters is defined almost exclusively in connection with war: that's Preziosilla, whose only two appearances culminate into battle songs. In the second act she tunes a recruitment song - «Al suon del tamburo» («At the sound of drums») - with the meaningful refrain «è bella la guerra! evviva la guerra!» («how splendid is war! Hurrah for war!»), and in the third act a rataplan. The connection between a pretty gypsy girl and war neither is immediately comprehensible, nor is the relationship between her and the main plot of the drama: why Preziosilla, who all things considered is a secondary character, gets such an important space hinged on war? My purpose is to analyze this character, because of she reveals herself being very different from the topos of the operatic gypsy girl and has the fundamental task of introducing and integrating the conflict in the plot. In my paper I will examine the very persuasive way by which she introduces herself and that specific theme, focusing on her first entrance on stage: here she speaks strong words if we consider the particular political juncture in which the opera was composed, and raise people in order to persuade them to join the army of the Italian liberation war against Germans, «flagel d'Italia eterno e de' figliuoli suoi» («the eternal scourge of Italy and of her sons»).

Dopo *Un ballo in maschera* (1859), dando il proprio «addio alle muse»¹, Verdi dichiarò di volersi dedicare di lì in avanti solo alla gestione del proprio patrimonio e alla politica. Su quest'ultimo fronte fu particolarmente impegnato in quel periodo: promosse svariate iniziative a favore della causa nazionale – donando tra l'altro fucili ed elargendo fondi al Comune di Busseto per gli armamenti² – e infine acconsentì anche, pure un poco a malincuore, alla propria elezione a deputato della circoscrizione fidentina al nuovissimo Parlamento italiano. Nel gennaio 1861, mentre si trovava a Torino per l'investitura, lo raggiunsero due

lettere in cui gli veniva proposta la commissione di una nuova opera da parte del Teatro Imperiale di Pietroburgo per la stagione invernale 1861-1862³. In tale occasione nacque *La forza del destino* (1862, 1869)⁴, su libretto di Francesco Maria Piave, ispirata al «drama original en cinco jornadas, y en prosa y verso» *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835) di Ángel de Saavedra duca di Rivas⁵, conosciuto dal Maestro nella sua traduzione italiana del 1850, *Don Alvaro o la forza del destino*, di Faustino Sanseverino⁶. Vi si narrano le tristi vicende della nobile e decaduta famiglia savigliana dei Vargas e del prode meticcio Don

Alvaro allorché i loro destini si incrociano: quest'ultimo e Leonora, figlia del marchese di Vargas, amanti osteggiati, progettano una fuga durante la quale prima un colpo accidentale della pistola di Alvaro uccide il marchese e poi, scappando nella notte, i due innamorati perdono l'uno traccia dell'altro. Poiché ognuno di loro ritiene l'altro morto, Leonora si fa eremita, mentre Don Alvaro si arruola per la guerra di successione austriaca in Italia. Qui salva la vita a un altro soldato che non sa essere Don Carlo di Vargas, figlio vendicatore del marchese e fratello di Leonora; i due si legano in intensa amicizia finché non avviene il riconoscimento reciproco. Alvaro, fuggendo di nuovo per evitare ulteriori spargimenti di sangue, si ritira in un convento, ma anche qui Don Carlo lo raggiunge e lo sfida: appartatisi, iniziano un duello in cui lo sfidante rimane mortalmente ferito. Poiché questo invoca la confessione, Alvaro, scorto il rifugio di un eremita lì vicino, lo chiama, ma compare la stessa Leonora che si precipita al capezzale del fratello e, da questo a sua volta trafitta, muore fra le braccia di Don Alvaro.

Vari sono i temi cari a Verdi che vengono più o meno approfonditi nell'opera in cui il destino si schernisce degli inermi protagonisti, una delle più composite per stile e contenuti della sua produzione: il rapporto fra padri e figli, l'amicizia, la vendetta, la fede, la colpa, l'espiazione, la guerra... Nonostante lo stesso Verdi dichiarò più tardi che nel dramma la «parte guerriera è tutt'affatto episodica»⁷, ad essa viene dedicata un'ampia porzione e in un contesto bellico sono ambientati alcuni degli eventi decisivi per il destino dei protagonisti e per il precipitare della tragedia. Il tema però compare *ex abrupto* in un momento in cui è inaspettato. Ad intro-

durlo è un personaggio all'apparenza altrettanto insolito, il cui rapporto con esso non è immediatamente chiaro, e per bocca del quale, dopo sette anni da *Les Vêpres Siciliennes* (1855), in teatro riecheggia ancora prepotentemente il grido, ormai controverso per una moderna coscienza, «viva la guerra!».

È Preziosilla, mezzosoprano, una giovane gitana completamente estranea alla vicenda principale, che compare solo in due scene in tutta l'opera, entrambe di carattere militare: prima nell'atto II.2, dove incita gli astanti ad arruolarsi, poi nell'atto III.9-10, quando ormai in Italia infuria il conflitto «contro i Tedeschi» per il quale precedentemente aveva reclutato uomini e dove, per rinfrancare gli animi dei soldati impauriti e scoraggiati, impugnato un tamburo, intona un rataplan. Tra questi episodi che la vedono protagonista ho scelto di concentrarmi sul primo, quando fa il suo ingresso «saltellando»⁸ in una tipica osteria – dove «due Contadini, due Contadine, una Serva ed un Mulattiere ballano la Seguidilla»⁹ – e, sulle note ribattute che accompagnano il verso d'esordio «viva la guerra!», inizia la sua arringa militare. Il momento scelto da Preziosilla per il suo arrivo non sembra del tutto casuale: è l'ora di cena, quella in cui vi può trovare il maggior numero di avventori, e infatti la scena è abbastanza affollata – «l'Alcade, uno Studente, Mastro Trabuco, Mulattieri, Paesani, Famigli, Paesane, ecc.»¹⁰. Nel luogo è evidentemente nota a tutti, poiché ognuno dei presenti la chiama per nome, desiderandola accanto a sé – «qui presso a me!» – per farsi predire la «ventura». Ma la giovane, cambia subito, molto furbescamente, l'argomento: «Chi brama far fortuna?». La risposta è ovvia, il coro degli astanti le risponde all'unisono: «Tutti il vogliam».

Preziosilla

Tutti

Lo studente, tutti

Tutti

Preziosilla

Tutti

Viva la guerra!

Brava!

Qui, presso a me...

dirne potrai.

Tutti il vogliam .

Preziosilla!... Brava!

Tu la ventura

Chi brama far fortuna?

Gilgamesh

01 > 179

L'occasione per far fortuna sembra semplice, secondo quanto viene raccontato: la

guerra in Italia – «Correte allor soldati in Italia l dov'è rotta la guerra contro i Tedeschi».

Preziosilla

Correte allor soldati
in Italia, dov'è rotta la guerra
contro al Tedesco.

Tutti

Morte
ai Tedeschi.

Preziosilla

Flagel d'Italia eterno
e de' figliuoli suoi.

Tutti

Tutti v'andremo.

Preziosilla

Ed io sarò con voi.

Pre.

Pre.

Es. 1

Violini staccati e ostinati sul sol sono lo sfondo dell'incitazione di Preziosilla, intonata sulle stesse note scelte poco prima da Don Carlo di Vargas per chiarire, a parte e rivolto verso il pubblico, il motivo per cui lo vediamo aggirarsi in quel villaggio sotto le mentite spoglie dello studente Pereda: «Ricerco invan la suora [Leonora] e il seduttore [Alvaro]...». Ecco dunque la soluzione per quanti sono in cerca di fortuna, in una frase ornata da chiaroscuri di sicuro effetto per il suo uditorio: il canto si impenna per frenare poi subito sul sesto grado "fatalmente" abbassato, che cade sull'accento della parola «soldati»; la melodia ritorna

poi su se stessa per tonicizzare il re sulla parola «Italia» (Es. 1).

Il medesimo disegno compare, come si può notare, anche nella successiva semifrase, creando così dei parallelismi significativi: la sesta abbassata, che prima cadeva su «soldati», ora passa a «guerra», mentre in corrispondenza della tonicizzazione di «Italia» troviamo «Tedesco». Adesso l'uditorio è attento, partecipa al discorso di Preziosilla e dimostra di essere ricettivo ma, soprattutto, la strategia persuasiva si conferma efficace, poiché tutti prorompono forte in un «morte ai Tedeschi». Con la promessa di ar-



Gilgamesh

01

› 180

ruolamento – «tutti v'andrem» – si conferma la tonalità di si maggiore, in cui inizia la canzone guerresca «Al suon del tamburo», un rondò di senari a rima alternata.

Per persuadere il pubblico che la guerra sia bella, Preziosilla presenta una serie di argomentazioni sulle gioie della vita militare: gloria e amore.

Preziosilla	Al suon del tamburo, al brio del corsiero, al nugolo azzurro del bronzo guerriero; dei campi al sussurro s'esalta il pensiero! È bella la guerra, è bella la guerra!
Tutti	È bella la guerra, è bella la guerra!
Preziosilla	È solo obliato da vile chi muore; al bravo soldato, al vero valore è premio serbato di gloria, d'onore! È bella la guerra, è bella la guerra!
Tutti	È bella la guerra, è bella la guerra!

Nella prima strofa viene mostrata come un'esperienza elettrizzante da un punto di vista intersensoriale: il rullo del tamburo, il galoppo dei destrieri e il fumo azzurrognolo delle armi da fuoco delizieranno l'udito, la vista e pure l'olfatto degli intrepidi. Alcune battute vuote ritmate dal solo suono del tamburo accompagnano l'inizio del rondò; al canto subito si aggiungono le altre voci gravi di fagotti e di violoncelli e contrabbassi pizzicati, che sostengono ritmicamente il tamburo e melodicamente la parte del canto. Poco dopo si aggrega anche un altro strumento dalla tinta militare come già il tamburo, il flauto che, doppiando Preziosilla un'ottava sopra e accompagnando nel registro acuto le quartine quasi ornamentali del «nugolo azzurro», sembra richiamare il piffero (Es. 2).

Attraverso una tonicizzazione «coloristica» sul sesto grado della tonalità d'impianto – «Dei campi al sussurro l s'esalta il pensiero!» –, si giunge al *refrain* in si maggiore; è assai incisivo – «è bella la guerra! evviva la guerra!» –, e, dopo essere

stato pronunciato una volta da Preziosilla, viene subito ripetuto *sursum corde* da tutti, con ricco accompagnamento orchestrale di archi, legni e ottoni. Il secondo episodio del rondò è dedicato alla descrizione del premio del valore in battaglia, sottolineato da un'antitesi: il vile viene subito disprezzato, destinato a morte infame; è invece esaltato il prode, che appunto avrà gloria e onori. Anche la nuova strofa è chiusa dallo stesso *refrain*.

Il rondò prosegue e si conclude con un ulteriore episodio, abbastanza differenziato rispetto ai precedenti. Più lungo di due versi, il fraseggio è leggermente modificato: si tratta della parte finale del discorso. E, a giudicare dall'entusiasmo con cui il coro prorompe nel *refrain* e dall'epilogo della scena, che appunto, dopo un'interruzione da parte di Don Carlo, riprende il verso «evviva la guerra» – che dai 108 battiti per minuto di metronomo iniziali passa ai 120 del «più vivo», per giungere ad un ulteriore «più mosso» –, l'arringa si rivela appieno efficace.



Gilgamesh

01

› 181

Es. 2

Un poco rall..... Meno mosso ♩ = 108

Fl.

Tmb.

Pre.

Al suon del tam-bu-ro, al brio del cor-

sie-ro, al na-go-lo az-zur-ro del bron-zo guer-rier;

Vni I-II V.le
Ob. Cl. fa
Cor. mi-si

Preziosilla quindi si presenta non solo quale viene descritta nella disposizione scenica per l'opera, una «giovane zingarella, destra e spiritosa, civetta» di «circa 20 anni» e dotata di «tutte le proprietà della sua specie»: per intelligenza acuta e prontezza di eloquio parrebbe anche e soprattutto un'abile retore. La sua infallibile chiamata alle armi è una vera e propria orazione politica. Addirittura vi

si potrebbe applicare, per identificarne i momenti in cui è stato sopra suddiviso il testo, il classico modello retorico quadripartito di *exordium*, *narratio*, *argumentatio* e *peroratio*; a quest'ultima sezione corrisponde l'ultima strofa del rondò, qui di seguito trattata. La perfezione di tale progetto giustificherebbe poi perfettamente il successo di pubblico del discorso.

Preziosilla

Se vieni, fratello,
sarai caporale;
e tu colonnello,
e tu generale...
Il dio furfantello
dall'arco immortale
farà di cappello
al bravo ufficiale.

(Volgendosi all'uno e all'altro:)

Tutti

È bella la guerra,
è bella la guerra!
È bella la guerra,
è bella la guerra!



Gilgameš

01 › 182

Concludendo l'arringa, la giovane si rivolge direttamente ed individualmente agli astanti e, acconsentendo finalmente a soddisfare la richiesta della ventura fattale al suo arrivo, annuncia ad ognuna delle future reclute una fortuna differenziata, assai allettante. Il canto è ora ben legato e il perno della melodia sale di altezza con l'innalzarsi dei gradi dei fortunati (Es. 3).

Es. 3

pausa lunga
(volgendosi all'uno e all'altro)

Se vie - ni, fra - tel - lo, sa - rai ca - po - ra - le; e
tu co - lon - nel - lo, e tu ge - ne - ra - le.

Come accennato, Preziosilla è un personaggio decisamente marginale rispetto alla vicenda principale dell'opera; ancor più lo è nel *Don Álvaro* del duca di Rivas, dove – come Preciosilla – compare unicamente all'esordio, la «prima giornata», per introdurre le vicende degli infelici amanti, per anticipare che «l'indiano» Don Alvaro è «un buon giovinotto», «degno di essere il marito di una imperatrice»¹² e che Leonora è «cara e gentile»¹³ – mentre il Marchese di Calatrava è «un vecchiccio sì taccagno»¹⁴ – e per dare subito una pennellata di *couleur locale*, collocando immediatamente la vicenda in una pittoresca Andalusia. Nel «drama original» ella mostra esclusivamente le tipiche «proprietà della sua specie» attribuitele anche dalla disposizione scenica verdiana, civettando e vendendo profezie agli avventori di un acquaiolo¹⁵. In effetti anche il suo corrispettivo verdiano si mostra comunque a proprio agio nelle mansioni «tradizionali»: nell'osteria di Hornachuelos gli astanti si rivolgono a lei quale indovina; e nella parentesi che si apre nella scena del

Con dei responsi *ad personam* che sollecitano i desideri, con una promessa di gloria ed infine amore non altrimenti sicuri, se non perseguiti sul campo di battaglia, Preziosilla conclude il suo arruolamento mentre i presenti, che convinti ritroveremo all'accampamento militare a Velletri nell'atto successivo, prorompono ancora nel *refrain*. A placare una tale eccitazione generale arrivano infine dei pellegrini in preghiera.

reclutamento quando si confronta con Don Carlo di Vargas, che sotto le mentite spoglie di Pereda la invita a predirgli il futuro, per chiaroveggenza o puro intuito non solo scoprire che questi non è affatto lo studente che dice di essere, bensì gli annuncia anche le «miserrime vicende» che effettivamente poi costui avrà in sorte. Tuttavia la Preziosilla verdiana supera decisamente il *topos* della gitana operistica che, per citare uno dei casi più famosi, potremmo identificare nell'eponima protagonista della *Carmen* di Georges Bizet: furbissima, spiritosa fino all'insolenza, tanto civetta, maliarda, ostenta amplificata ognuna delle «proprietà della sua specie»; mentre per rimanere in ambito verdiano ecco che nel coro cosiddetto «delle incudini» del *Trovatore* la zingarella ha il principale compito di «abbellare» i giorni del gitano – «Chi del gitano i giorni abbellà? I La zingarella!».

Spesso i critici e i musicologi che si sono occupati della *Forza del destino* non hanno celato la propria perplessità nei confronti di una siffatta gitana che, anziché vi-



Gilgameš

01 › 183

vere ai margini dalla società, delle sue leggi e dello stato, abbandonando quella che i compagni di Carmen definiscono «surtout la chose envirante: la liberté», ad essi si asservisce, votandosi alla causa comune: John W. Freeman la classificava con «not a successful gypsy»¹⁶, mentre per Loreto Bu-

squets il suo temperamento guerrafondaio era addirittura patetico¹⁷. Julian Budden invece le ha riservato maggiore attenzione e l'ha considerata al di fuori del *topos*, le cui caratteristiche che più avrebbero dovuto essere riconoscibili sono invece latenti, notando che

Preziosilla, come appare nell'opera, è una creazione di Verdi e Piave, che non deve nulla a Rivas a parte il nome. Fare l'indovina è la meno importante delle sue mansioni; ella è parente stretta della Marie di Donizetti nella *Fille du Régiment*, una simpatica ragazzaccia che si troverà a proprio agio, nell'Atto III, a rianimare le reclute in lacrime ed a guidare tutti in coro in un Rataplan. Per ora [nell'atto II.2] sembra essersi accollata il ruolo di ufficiale di reclutamento per la guerra in Italia contro i Tedeschi¹⁸.

La rappresentazione in senso guerresco di Preziosilla non è limitata alla sola dimensione musico-letteraria del testo, ma è estesa anche all'altra essenziale dell'opera in musica, appunto genere musicale e rappresentativo, ossia la dimensione visiva. Oltre alle grida guerra e alla tinta militare inconfondibile dei rulli di tamburo e del flauto che si finge

piffero, lo stesso costume di scena della *première* per il suo personaggio era pensato per farla apparire tutt'altro che una gitana. Infatti se pure sembra tale, con un curioso mantello a fasce bianche e nere, nell'unico figurino – è specificato che il costume rimane lo stesso sia per l'atto II che per il III: la sola differenza sarà il mantello che appunto, un po'

Fig. 1 Anon., *Préciozilla*, costume per *La force du Destin*, 1862, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra



Fig. 2 Anon., *M.me Nautié Didier*, costume per *La force du Destin*, [1862], Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra



pittoresco, verrà tolto per la scena dell'acampamento – a lei dedicato, di autore anonimo, conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano sotto la segnatura B4208A11¹⁹, diversamente abbigliata la ritraggono invece delle tavole transalpine. In due eterogenee raccolte di figurini teatrali ottocenteschi prodotti in ambito francese, custodite presso la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, sono inseriti i probabili disegni dei costumi della prima assoluta pietroburghese dell'opera (novembre 1862) nella sua originaria versione in cinque atti²⁰. Tre figurini in tutto sono dedicati al personaggio. Uno di questi ritrae «Preciosilla bohémienne», con il berretto rosso e ancora la tinta a fasce, stavolta utilizzata nelle ampie maniche²¹; gli altri due (Figg. 1 e 2), che potrebbero essere l'uno la variante dell'altro, sono inequivocabili e presentano la foggia tipica di una divisa da vivandiera: gonna corta rossa con sotto delle brache, un cappello a larghe tese, una bisaccia.

Su uno di essi leggiamo il nome di colei che fu la creatrice del ruolo, Constance Nantier-Didiée – «M.me Nantié Didier» –, e perciò potrebbe trattarsi del figurino finale poi effettivamente utilizzato a Pietroburgo. È proprio questo l'abito più adatto per Preziosilla, definita «ufficiale di reclutamento» da Budden e «Mutter-Courage avant-la-lettre» da Freeman, ma che lo stesso Verdi non inquadrava in un ruolo preciso. L'amico Opprandino Arrivabene, in una lettera del luglio 1861 dedicata alla definizione del carattere, ancora durante la versificazione del libretto cui egli pure aveva collaborato, si riferiva a lei come «vivandiera o zingara che sia», non sapendo bene a quale delle due categorie ascriverla²². Così, se dalla lettura del libretto non riusciamo bene a capire che genere di donna ella sia, le parole del conte fugano il nostro dubbio: Preziosilla è sia l'una che l'altra, gitana per stirpe ma di professione – o, meglio, di vocazione – vivandiera. Pertanto l'associazione di Julian Budden tra lei e Marie della *Fille du régiment* si rivela ora illuminante.

In un saggio di Elena Bittasi sulle presenze femminili ai margini della battaglia è dedicato ampio spazio all'approfondimento

della figura della vivandiera²³. Tracciandone prima brevemente i lineamenti storici, la studiosa spiega come si tratti di un personaggio che si ritrova negli eserciti verso la fine del XVIII secolo, inizialmente con mansioni di servizio, distribuire il cibo e fare il bucato. Ben presto però, non essendo ancora ben definiti i contorni, assume connotazioni più svariate, tra cui quella di prostituta. Fino agli anni Quaranta dell'Ottocento, quando poi il suo ruolo nell'esercito viene ufficializzato, riceve la denominazione di *cantinière* e viene nobilitata dall'assegnazione di una divisa coi segni del battaglione di appartenenza, nell'immaginario comune, nelle varie forme di espressione popolare – «poesie, canzoni, *vaudevilles*, *pièces militaires*» – viene dipinta come una donna dai liberi costumi²⁴. E infatti nella stessa lettera del luglio 1861 Arrivabene si premura di suggerire al Maestro l'inserimento di versi che permettano agli spettatori di non dubitare dell'ineccepibilità morale della sua vivandiera: alle lusinghe dei soldati avrebbe dovuto replicare di non voler essere la loro «sposa d'un dì», perifrasi che egli stesso spiega come «una risposta abbastanza velata per significare che non vuol fare la meretrice del campo»²⁵.

Da un *Dictionnaire de l'armée de terre*²⁶ Elena Bittasi desume la descrizione della nuova divisa della vivandiera, finalmente riconosciuta assieme al nuovo *status*: «ai cenci, al costume eterogeneo [...] è generalmente subentrato un abbigliamento civettuolo: dei pantaloni rossi, una casacchina blu, una gonnella corta, un barile in dotazione all'uniforme, stivaletti e un cappellino alla marinara»²⁷; si può notare come siano qui elencati molti accessori che si individuano in entrambi i figurini parigini. Un altro trattato citato dalla studiosa, *Military Uniforms of the World*²⁸, illustra l'abbigliamento di una tipica *cantinière* francese che, come ella stessa osserva, seppur in guerra tradiva una certa dose di *coquetterie* – quella civetteria che appunto i redattori della disposizione scenica della *Forza del destino* attribuiscono anche a Preziosilla. La *cantinière* indossava «colletti decorati in pizzo e gonne del modello con crinolina [...] e una versione più leggera del copricapo del reggimento»²⁹; ancora mi pare che con simili parole possa

essere in parte descritto proprio il costume della Nantier-Didiée, con la sua ampia gonnella sgargiante, merletti al collo e sul grembiule e un copricapo con una lunga penna sul cappello. Inoltre bisogna ricordare che i figurini per l'opera sono di provenienza francese e proprio questa nazione fu tra le prime a regolarizzare la figura della *cantinière* e ad assegnarle l'uniforme.

Mi pare dunque evidente, dalla comparazione delle varie fonti che documentano il personaggio, che in Preziosilla si sono fusi insieme due distinti *topoi*, quello della zingarella e quello della vivandiera: Argilla e Marie, per utilizzare due esempi donizettiani. In entrambi i casi si tratta di personaggi che vivono ai margini della società: i gitani del *Trovatore* abitano «un diruto abituro, sulla falda di un monte della Biscaglia» e Azucena viene definita «abbietta zingara», mentre la vivandiera Marie è un'orfanella che non ha altra famiglia se non il reggimento. Ugualmente le due figure sono accomunate dall'essere entrambe portatrici di un potenziale erotico. Vivandiere e zingarelle infatti vivono, come esempi di una femminilità sottomessa anche e soprattutto perché ivi in netta minoranza e dedite ad umili mansioni, in ambienti a componente quasi esclusivamente maschile. Così, mentre la vivandiera convive con il reggimento che serve, la zingarella trascorre buona parte del proprio tempo alla taverna, un luogo fino ancora a non molti decenni fa inappropriato per una ragazza cosiddetta 'onesta'. In effetti la Preciosilla/Preziosilla di Saavedra/Sanseverino appare in scena nella bottega di un acquaiolo, attorniata da uomini neanche particolarmente gentili nei suoi confronti, ai quali d'altro canto lei si rivolge sfrontatamente – «ritiri quella manaccia... Jesus! non voglio neppur vederla, non sarà mai che si abbia ad ingelosire quella fanciulla dai grandi occhioni»³⁰. Quella verdiana si manifesta innanzitutto, come abbiamo visto, nell'osteria di Hornachuelos – e successivamente nell'accampamento militare a Velletri. Zingarella vivandiera, dunque non migliora il suo *status* sociale nel passaggio dall'atto II all'atto III: si sposta eventualmente solo in una dimensione di legalità e ufficialità.

Oltre ad avere una parte molto più corposa rispetto a quanto accade nel dramma spagnolo, il personaggio verdiano ha soprattutto un'ulteriore, fondamentale funzione drammatica, ponendo in primo piano un tema che in *Don Álvaro* era soltanto un vago sfondo, ossia la «parte guerriera». Addirittura per inserirla, prepotentemente, nel *plot* della *Forza del destino* viene presa in prestito ed interpolata dal *Wallensteins Lager* di Friedrich Schiller, con il permesso del suo traduttore – librettista verdiano per *I masnadieri* – Andrea Maffei, la scena dell'accampamento di Velletri³¹. Preziosilla con la sua prima apparizione, nell'atto II.2, introduce ed impone il tema della guerra in una vicenda dove altrimenti comparirebbe ancor più inaspettatamente e improvvisamente di quanto già non accada. Il conflitto che fa da sfondo al III atto, sconvolge ogni residuo di unità nella drammaturgia peraltro già composita della *Forza del destino*, spostando *ex abrupto* l'azione dall'Andalusia al Lazio; per combattere una guerra che li riguarda ben poco si trasferiscono in Italia quasi tutti i personaggi finora incontrati – ad eccezione dei religiosi e di Leonora, anch'essa ormai divenuta eremita. In tale contesto bellico sono però calati alcuni dei fatti che costituiscono il principale motore della tragedia: la nascita dell'amicizia tra gli inconsapevoli Don Carlo e Don Alvaro, cui il primo deve la vita e il tradimento di tale legame da parte di Carlo, spergiuro delle promesse fatte all'amico in punto di morte.

La sortita della zingarella introduce però ancora un'altra declinazione del tema, quella patriottica, anch'essa marginale in Saavedra: il conflitto con gli austriaci – i «Tedeschi» – è tipicamente risorgimentale e le parole pronunciate da Preziosilla durante l'arruolamento, inquadrato nel delicato momento politico in cui nacque l'opera, acquistano un tono particolarmente polemico e violento. Una parte della tradizione degli studi verdiani, ormai datata, che prende le mosse dal libro di Folchetto³², ha insistito sul patriottismo di un Verdi «maestro della rivoluzione»³³, prode nell'animo ma fisicamente inetto all'azione pratica³⁴, e pure instancabile animatore di istinti patriottici³⁵. Al contrario in

anni più recenti si è tentato di ridimensionare la presenza attiva del Maestro nel clima del Risorgimento, anche soprattutto in relazione alla ricezione in chiave patriottica delle sue opere³⁶. È comunque innegabile che egli manifestò in molte occasioni acceso interesse per le vicende dell'Italia risorgimentale: ne sono testimonianza l'inno *Suona la tromba* (1848) commissionato da Mazzini, il palese messaggio politico della *Battaglia di Legnano* (1849), l'epistolario e l'attivismo nel triennio che precede la nascita del Regno d'Italia³⁷.

È infatti dal 1859 al 1861, proprio alla vigilia della *Forza del destino*, che l'interesse di Verdi per la causa nazionale è particolarmente forte. Franco Abbiati dedica un intero capitolo del suo monumento verdiano ad approfondire il rapporto fra il Maestro e la patria in questo periodo alla fine del quale sarà eletto deputato al Parlamento³⁸. In quelle pagine, fra le altre, è citata una sottoscrizione del 20 giugno 1859 con la quale, in piena seconda guerra d'indipendenza e alla vigilia della battaglia di Solferino e San Martino, Verdi promosse di un'iniziativa di assistenza per le famiglie bisognose dei caduti, alla quale aderirono tutti i suoi congiunti. Dalla breve citazione qui riportata si intuisce quale fosse il suo coinvolgimento emotivo nelle vicende d'Italia, soprattutto però emerge la

consapevolezza della tragicità della guerra: «le vittorie ottenute finora dai valorosi nostri Fratelli non furono senza spargimento di sangue, e quindi senza supremi dolori per migliaia di Famiglie! [...] Propongo una sottoscrizione a favore dei feriti, e delle famiglie povere di coloro che morirono per la patria»³⁹.

La dura condanna nei confronti degli oppressori e la compassione per gli oppressi, assieme ad una lucidità di analisi sociale e politica lungimirante traspaiono anche in un'altra occasione, più avanti negli anni, quando, commentando nel 1896 il contemporaneo sopruso in India e in Africa nei confronti delle popolazioni autoctone, Verdi gettò uno sguardo retrospettivo sul periodo della dominazione austriaca in Italia e dichiarò che «i popoli si lasciano opprimere, vessare, maltrattare, e gl'Inglese sono *fioeui de can*; poi viene un momento che il sentimento nazionale si ridesta e nessuno può resistere. Così abbiamo fatto noi con gli Austriaci. Ma pur troppo ora siamo in Africa a farvi la parte di tiranni; siamo in mal punto e la pagheremo»⁴⁰. Pertanto non posso concordare con Julian Budden per quanto riguarda l'interpretazione della scena del reclutamento della *Forza del destino* e del grido, che in essa risuona, «Morte ai Tedeschi!», quando egli la classifica come

un pezzo convenzionale in lode della vita militare che potrebbe essere uscito da una qualunque opera buffa del Settecento; non ha alcuna sfumatura risorgimentale, com'è ovvio poiché l'Unità d'Italia non era più in questione. Il suo tema è: la guerra è bella; solo il vigliacco rimane ucciso, il valoroso sopravvive per ricevere ogni sorta di ricompense⁴¹.

Non indugio nel confutare tale asserzione dal punto di vista storico; mi pare comunque che si possa obiettare che l'unità d'Italia fosse in quel periodo ancora in questione, rimanendo tale fino addirittura ad anni successivi alla morte di Verdi, mezzo secolo dopo la *Forza del destino* – nel 1862 come nel 1869, anni dei battesimi dell'opera nelle sue differenti versioni, mancavano ancora dei territori per il completamento dell'unità nazionale. Ad ogni modo un astio tanto forte, di cui emerge il vivido ricordo – come si è

appena visto dalla testimonianza di Italo Pizzi – anche tanti anni più tardi, non si sarebbe potuto certo esaurire tanto in fretta, già al tempo della *Forza del destino*. La sfumatura politica mi sembra dunque palese. E infatti i censori romani in occasione della prima italiana al Teatro Apollo di Roma nel febbraio 1863 si premurarono di cambiare l'ambientazione della vicenda, che fu così anticipata al tempo della guerra di Filippo III contro i Mori, all'inizio del secolo XVII. Concordo quindi pienamente con Elena Carbonell Gra-

elles, altrettanto convinta che l'opera nacque in un «contesto in cui gli ideali del Risorgimento erano ancora presenti»⁴². Le accuse pronunciate da Preziosilla sono così mirate e violente che un'ulteriore, prudente censura italiana novecentesca emendò il grido di guerra⁴³: il «morte ai Tedeschi» fu trasformato in un più neutro – e meno significativo – «morte al nemico», che tuttora perdura, in tempi ormai non più sospetti ma per ragioni di *politically correct*, sulle scene al posto della versione “filologicamente” corretta nonché drammaturgicamente più appropriata.

Aggiungo un'osservazione finale che intende essere stimolo per un ampliamento delle possibilità interpretative relative alla «parte guerresca» nella *Forza del destino*. Nonostante l'elogio apparentemente luccicante della battaglia da parte di Preziosilla, il conflitto in fin dei conti nell'opera non sembra avere valore positivo. Osserviamo infatti impietositi, nella brevissima e pure incisiva scena ottava del III atto, i contadini ridotti a mendicare a seguito della devastazione portata dalla guerra: «pane, pan per carità; l tetti e campi devastati l n'ha la guerra, ed affamati l cerchiam pane per pietà»⁴⁴. E nel finale della versione definitiva in quattro atti, quella milanese, Leonora morente pronuncia parole inequivocabili a questo riguardo: la causa di tutte le sciagure è la guerra, intesa in ogni sua declinazione, che cessa solo nella dimensione sovraumana dell'aldilà – «Lieta or poss'io precederti l alla promessa terra... l Là cesserà la guerra, l santo l'amor sarà»⁴⁵. Questa quartina permette di osservare retrospettivamente la canzone di Preziosilla. La scena della taverna di Hornachuelos con cui esordisce il secondo atto segna un netto stacco rispetto sia al finale di quello precedente, assai tragico, sia alla successiva scena al convento della Madonna degli Angeli, molto patetica: qui invece i regi-

stri dominanti sono quello popolare e comico, quest'ultimo ulteriormente sottolineato dalla goffaggine di Mastro Trabuco. Quando improvvisamente passiamo dalla dimensione pittoresca dell'osteria a quella bellicosa che porta con sé l'arrivo di Preziosilla ci sentiamo un po' straniati, nonostante ad introdurre il tema sia una gitana che entra «saltellando» in una scena ricca di colore locale, nella quale questa appare perfettamente intonata. Ma se ciò non è in effetti un problema, considerando la commistione di stili ricercata da Verdi nella *Forza del destino*, l'elemento che più permette di dubitare se prendere o meno sul serio le parole della giovane è l'ostentazione di tutti gli stereotipi del guerresco e patriottico: una dimensione musicale così “semplice”, con il rullo del tamburo, il piffero, lo schema del rondò e il ritornello orecchiabile ripetuto enfaticamente e subito da tutti, l'odio dichiarato nei confronti del nemico, l'elogio superficiale del conflitto da parte di un personaggio così insolito, l'antitesi apparentemente inappropriata tra violenza del grido «morte ai Tedeschi» e la leggerezza delle quartine del «dio furfantello dall'arco immortale». Mi domando pertanto se effettivamente la scena sia non tanto un inno alla guerra di liberazione, il cui ricordo era comunque di sicuro ancora vivo, quanto piuttosto celi un intento parodistico nei confronti di un tema e di formule abusati. Ciò arricchirebbe di un'ulteriore sfaccettatura la variegata drammaturgia che è carattere precipuo di questo «romanzo popolare», come l'ha descritto Michele Girardi⁴⁶. Una tale disincantata parodia della guerra sarebbe altresì un'ulteriore manifestazione di quel pessimismo storico della maturità di Verdi in cui Fabrizio Della Seta ha individuato il *fil rouge* che unisce fra loro capolavori della maturità – *Simon Boccanegra*, *Don Carlos* e *Aida*⁴⁷ – cui già per vicinanza cronologica si può accostare la *Forza del destino*.

Note

- 1 Verdi a Piave, 2 settembre 1859. LUZIO 1935-1947, II, p. 353.
- 2 ABBIATI 1959, II, pp. 553.
- 3 La *première* slittò di un anno rispetto al termine stabilito inizialmente: *La forza del destino* debuttò il 10 novembre 1862.
- 4 Non toccherò in questo contesto la questione complicata delle due differenti versioni dell'opera, rimandando pertanto un eventuale approfondimento ad altre fonti che trattano questo argomento: in particolare BUDDEN 1978, CONATI 2000-2001, GIRARDI 2002, HOLMES 2000-2001.
- 5 SAAVEDRA 1835.
- 6 SANSEVERINO 1850. Per quanto riguarda l'intermediazione di Sanseverino nella rielaborazione verdiana della *Fuerza del sino* si veda l'ottimo saggio di Elena Carbonell Graells, CARBONELL GRAELLS 2014.
- 7 Verdi a Ricordi, 11 aprile 1871. CESARI-LUZIO 1913, pp. 255-257: 257.
- 8 LIB, p. 19.
- 9 DS, p. 19. Per approfondimenti sulla dimensione visiva di quest'opera rimando a JESURUM 1998.
- 10 LIB, p. 17.
- 11 Il testo utilizzato per le seguenti citazioni dal libretto è quello dell'edizione per la prima scaligera del 1869: LIB, pp. 19-21.
- 12 SANSEVERINO 1850, pp. 76, 77.
- 13 *Ibidem*, p. 80.
- 14 *Ibidem*, p. 77.
- 15 *Ibidem*, p. 73 ss.
- 16 FREEMAN 1962, p. 826.
- 17 BUSQUETS 1988, p. 50.
- 18 BUDDEN 1978, p. 487.
- 19 Il figurino è visibile, digitalizzato, sul portale di Internet Culturale: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuv.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_B4208A11&mode=all&teca=MagTeca++ICCU>.
- 20 Le raccolte sono custodite presso il dipartimento della Bibliothèque-musée de l'Opéra alla Bibliothèque Nationale de France, *Costumes de théâtre XIXe siècle divers: soixante-deux maquettes de costumes* – D216O-3(2(1-63)) – e *Costumes de théâtre XIXe siècle divers: soixante-dix-huit maquettes de costumes* – D216O-3(2(64-141)).
- 21 Si tratta del figurino n. 5 della seconda raccolta. Esso è consultabile online al seguente indirizzo: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84555511/f5.item.r=preciosilla>>.
- 22 Arrivabene a Verdi, 15 luglio 1961, ABBIATI 1959, II, p. 642; ALBERTI 1931, pp. 11-12.
- 23 BITTASI 2009.
- 24 *Ibidem*, p. 405.
- 25 ABBIATI 1959, II, p. 643; ALBERTI 1931, p. 12.
- 26 BITTASI 2009, p. 405.
- 27 *Ivi*. Il testo non viene direttamente citato, ma la studiosa dichiara di fare riferimento a tale *Dictionnaire de l'armée de terre*, s. v. «Vivandière», tramite G. Mihalely, *L'effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIXe siècle*, «Revue d'histoire du XIXe siècle», 30 (2005), p. 54.
- 28 KANNIK 1968, pp. 189-190.
- 29 *Ivi*. Cit. in BITTASI 2009, p. 406 nt. 7.
- 30 SANSEVERINO 1850, p. 74.
- 31 ABBIATI 1959, II, p. 656. CARBONELL GRAELLS 2014, pp. 278-279 appronta un elenco delle scene interpolate ispirate da Schiller.
- 32 SAWALL 2003, p. 130. Il libro di Folchetto, al secolo Jacopo Caponi, venne pubblicato a puntate da Arthur Pougin su «Le ménestrel» tra il 1877 e il 1879.
- 33 ABBIATI 1959, II, p. 542.
- 34 Verdi scrive a Clara Maffei, in una lettera di cui Franco Abbiati non specifica estremi cronologici: «Oh, avessi altra salute e sarei come lui [Giuseppe Montanelli, professore universitario arruolatosi volontario contro Radetzky] anch'io! [...] Ma che potrei io fare, che non son capace di fare una marcia di tre miglia, la testa non regge a cinque minuti di sole, e un po' di vento od un po' di umidità mi produce dei mali di gola da cacciarmi in letto qualche volta per settimane? Meschina natura la mia! Buono a nulla!». ABBIATI 1959, II, p. 544.
- 35 ABBIATI 1959, III, p. 454.
- 36 Si veda p. es. PAULS 1996, pp. 249-251; ma anche SAWALL 2003 dedica un certo spazio alla discussione dell'argomento.
- 37 SAWALL 2003, p. 123.
- 38 ABBIATI 1959, II, *Italia una*, pp. 541-584.
- 39 ABBIATI 1959, II, p. 545.
- 40 PIZZI 1901, p. 83.
- 41 BUDDEN 1978, p. 487.
- 42 CARBONELL GRAELLES 2014, p. 278 nt. 15.
- 43 BUDDEN 1978, p. 487, parla di «un editore delicato [...] negli anni della Triplice Alleanza», tuttavia nella collezione di spartiti dell'opera della Biblioteca del Conservatorio di Milano ho riscontrato la versione emendata solo nell'edizione del 1944.
- 44 LIB, p. 54.
- 45 LIB, p. 71.
- 46 GIRARDI 2002.
- 47 DELLA SETA 1991, p. 141.



Bibliografia

ABBIATI 1959

F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959.

ALBERTI 1931

A. Alberti (a cura di), *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886) raccolto e annotato da Annibale Alberti con prefazione di Alessandro Luzio*, s.l., A. Mondadori, 1931.

BITTASI 2009

E. Bittasi, *La vivandiera: una presenza femminile "ai margini" della battaglia*, in C. Cipolla (a cura di), *Il crinale dei crinali. La battaglia di Solferino e San Martino*, Milano, FrancoAngeli, 2009, pp. 404-416.

BUDDEN 1978

J. Budden, *The Operas of Verdi*, 2. *From «Il trovatore» to «La Forza del destino»*, London, Cassell, 1978; trad. it. *Le opere di Verdi*, 2. *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*, Torino, EDT, 1986.

BUSQUETS 1988

L. Busquets, *Rivas y Verdi: del «Don Alvaro» a la «Forza del destino»*, Roma, Bulzoni, 1988.

CARBONELL GRAELLS 2014

E. Carbonell Graells, *«Don Álvaro» tra Rivas e Verdi: la traduzione italiana di Faustino Sanseverino e i suoi effetti sulla narrazione operistica*, in C. Faverzani (a cura di), *«La vera storia ci narra». Verdi narrateur / Verdi narratore, Actes du colloque international (Saint-Denis, Université Paris 8, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art 23-26 octobre 2013)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 267-288.

CESARI-LUZIO 1913

G. Cesari, A. Luzio (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e A. Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, a cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita*, Milano, Tip. Stucchi Ceretti, 1913.

CONATI 2001

M. Conati, *Una scintilla per San Pietroburgo*, in *La forza del destino*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2000-2001, pp. 61-79.

DELLA SETA 1991

F. Della Seta, *«O cieli azzurri»: Extoticism and Dramatic Discourse in «Aida»*, *«Cambridge Opera Journal»*, III, 1 (marzo 1991), pp. 49-62; trad. it. *«O cieli azzurri»: pluristilismo e discorso drammatico in «Aida»*, in *Aida di Giuseppe Verdi*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2006-2007, pp. 125-146.

DS

La forza del destino / opera del Maestro / Giuseppe Verdi / Libretto di F.M. Piave / ordinazioni / e / disposizione scenica, Milano, Ricordi, s.d. [1863].

FREEMAN 1962

J.W. Freeman, *The Gypsy Girl*, *«Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani»*, II, 5 (1962), pp. 825-830.

GIRARDI 2002

M. Girardi, *Un romanzo popolare "in odio del destino"*, in *La forza del destino*, programma di sala, Teatro Regio, Torino, 2002, pp. 9-23, <<http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/Machto.PDF>> (consultato il 30 novembre 2015).

HOLMES 2001

W.C. Holmes, *«La forza del destino»: la lunga strada verso la revisione*, in *La forza del destino*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2000-2001, pp. 95-105.

JESURUM 1998

O. Jesurum, *Note sulla messinscena della «Forza del destino» (Roma, Teatro Apollo, 7 febbraio 1863)*, *«Studi verdiani»*, 13 (1998), pp. 88-116.

KANNIK 1968

P. Kannik, *Military Uniforms of the World*, London, Macmillan, 1968.

LIB

La / forza del destino / opera in quattro atti / parola di / F. M. Piave / musica di / G. Verdi / Nuova edizione / da rappresentarsi / al Regio teatro della Scala / Quaresima 1869, Milano-Napoli-Firenze, Ricordi, s.d. [1869].

LUZIO 1935-1947

A. Luzio (a cura di), *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947.

MENARINI 1977

P. Menarini, *Dal dramma al melodramma. I tre libretti "spagnoli" di Verdi*, Bologna, s.n., 1977.

PAULS 1996

B. Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlin, Akademie, 1996.

PIZZI 1901

I. Pizzi, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, s.n., 1901.

POUGIN 1881

A. Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Folchetto*, Milano, Ricordi, 1881.



Gilgameš

01 > 190

SAAVEDRA 1835

Á. de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, drama original en cinco jornadas, y en prosa y verso, Madrid, Tomás Jordán, 1835.

SANSEVERINO 1850

D. Alvaro o la forza del destino, dramma di D. Angelo Saavedra Duca di Rivas, tradotto dallo spagnolo da F. Sanseverino, Milano, Vallardi, 1850.

SAWALL 2003

M. Sawall, «Viva V.E.R.D.I»: Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859, in F. Della Seta et alii, *Verdi 2001, Atti del convegno internazionale (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio – 1 febbraio 2001)*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 123-131.

TEATRO ALLA SCALA 2000

La forza del destino di Giuseppe Verdi, programma di sala del Teatro alla Scala, stagione 2000-2001, Milano, 2000.

Sitografia

<<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285B4208A11&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>>
(consultato il 30 novembre 2015)

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84555511/f5.item.r=preciosilla>>
(consultato il 30 novembre 2015)

<<http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/Machto.PDF>>
(consultato il 30 novembre 2015)

Crediti fotografici

Figg. 1-2 Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

